

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor L. Bischoff. — Verlag der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung.

Nr. 25.

KÖLN, 18. Juni 1859.

VII. Jahrgang.

Inhalt. Wagner und Liszt, Gegensätze. — Aus Prag (Aufführungen des Conservatoriums). — Das Erinnerungsfest an Händel in London (Musik-Aufführungen während des Festes). — Literarische Anzeigen (Vorschläge zu einer gründlichen Reform in der Musik — Allgemeine Musiklehre). Von L. — Tages- und Unterhaltungsblatt (M.-Gladbach, Concerte — Gera, Schluss der Saison — Weimar, Neue Oper von J. Rietz — München, Idomeneo — C. M. v. Weber's hinterlassene Werke — Wien).

Wagner und Liszt, Gegensätze.

Die Wagner-Literatur hat durch eine kleine Schrift von Dr. Friedrich Meyer in Thorn*) einen Zuwachs erhalten, der gerade nicht neue Gesichtspunkte der Auffassung der „brennenden Frage“ enthält, worauf der Verfasser auch keine Ansprüche macht, aber trotzdem Anerkennung und Empfehlung verdient, da er nicht bloss eine fleissige, auf wirkliches Studium der Schriften, Opern-Dichtungen und Compositionen Wagner's begründete Zusammenstellung zu vollständiger Orientirung jedes gebildeten Lesers über Wagner enthält, sondern auch ein aus redlichem Bestreben, ihm allseitig gerecht zu werden, hervorgehendes Urtheil über sein Wollen und Können. Wenn der Verfasser im Vorworte meint, dass Wagner zu einseitig bloss in der specifisch musicalischen Tagespresse, und namentlich von seinen Gegnern zu viel von der specifisch musicalischen Seite, besprochen worden wäre, so müssen wir, wenigstens was die Niederrheinische Musik-Zeitung betrifft, uns gegen diesen Vorwurf verwahren. Wahr ist es allerdings, dass die philosophisch-phantastischen Lobpreisungen seiner Kunstwerke durch seine Freunde, welche das Haupt-Element eines dramatisch-musicalischen Werkes, die Musik, so gut wie gar nicht berührten und den musicalischen Werth seiner Opern aus allem Möglichen, nur nicht aus der musicalischen Aesthetik, herauszuerklären suchten, nothwendig eine Reaction der Musiker hervorriefen, die ihre volle Berechtigung hatte und um so eindringlicher wirkte, je mehr Handhaben und Waffen ihr Wagner's Musik darbot. Wir haben jedoch, und viele Andere mit uns, Wagner stets in seinem ganzen Wesen aufgefasst. Wir haben niemals einseitig den Maassstab der ausschliesslich musicalischen Kritik an seine Lei-

stungen gelegt, vielmehr in unseren Beurtheilungen des Tannhäuser und Lohengrin u. s. w. stets sein System (also seine „ästhetisch-theoretische“ Seite) und seine Dichtungen (seine „dichterische“ Seite) nicht nur berücksichtigt, sondern als seine Musik erzeugend und mit ihr verwachsen betrachtet. Noch in der vorigen Nummer (24) haben wir ja dem Dichter Wagner durch Besprechung seines neuesten Productes „Tristan und Isolde“ einen ausführlichen Artikel gewidmet.

Der Verfasser stellt Wagner als „Romantiker *par excellence*“ dar, und zwar in allen drei Beziehungen seiner Thätigkeit, als Aesthetiker, Dichter und Musiker, vorherrschend jedoch als Dichter, anknüpfend an die Romantiker in der deutschen Literatur. Diese Ansicht gibt ihm auch den „Schlüssel zur Erklärung der tiefen Kluft, welche zwischen seinen Kunstwerken und seinen Kunstanschauungen liegt; denn dieses Missverhältniss zwischen Denken und Thun, zwischen Wollen und Können ist eine charakteristische Eigenschaft der specifischen Romantik“. (S. V. und S. 64 ff.)

Mehr, als bisher geschehen, betont der Verfasser mit Recht Marschner's Einfluss auf Wagner (S. 22, 33 und besonders S. 50). An dieser zuletzt angeführten Stelle sagt er: „Aber auch in der feinen und sinnigen Forderung, dass im Einzelnen die Melodie aus der Melodie des Wortverses, d. h. aus ihren Hebungen und Senkungen des Tones gleichsam unwillkürlich hervorwachsen müsse, ist Wagner nicht neu. Von Gluck und Mozart müssen wir hier schweigen, da Ersterer französische, Letzterer fast nur italiänische Texte componirte. Aber Beethoven's „Fidelio“ ist hier zu nennen, und besonders Marschner. In diesem Punkte, welcher so Viele besticht, die mit poetischem Sinn an die Oper gehen und poetische Ansprüche auch an das Einzelne in ihr machen, ist Marschner Wagner's Vorbild. Mir scheint das bis jetzt lange nicht in gebührendem Maasse beachtet, obwohl bei einem tiefer gehenden Vertrautsein

*) Richard Wagner und seine Stellung zur Vergangenheit und „Zukunft“. Eine literär- und musik-historische Studie. Thorn, 1859, bei Ernst Lambeck. VI und 76 S. 8.

mit Marschner die Sache klar in die Augen springt. Man sehe einmal darauf z. B. den ganzen „Heiling“ bis in die feinste Einzelheit durch, und man wird finden, wie leicht er sich vortragen lässt, wenn der Sänger sich in den Charakter, die Situation und die Stimmung der betreffenden Rolle vertieft hat. Die Melodie schmiegt sich häufig der Rede auf das engste an. Die Feinheit des Ausdrucks im Einzelnen, wie sie beispielsweise in der Introduction und dem unübertrefflichen Terzett Nr. 4 (Nun gut, so lass' uns gehen) sich findet, ist von Wagner auch in den besten Stellen seiner Opern (z. B. dem ersten Acte des Lohengrin) nicht übertroffen. Nun kommt aber noch hinzu, dass im Lohengrin der rhetorische Charakter bei allen Personen mehr oder weniger vorherrscht, während die Mannigfaltigkeit der einzelnen Figuren im „Heiling“ viel grösser ist, und nicht eine wie die andere, sondern jede in ihrem Charakter sich ausdrückt, musicalisch spricht.“

Bei Gelegenheit des Tadels des romantischen Schwulstes des Tannhäuser-Textes bemerkt Dr. Meyer:

„Ich weiss sehr wohl, dass Wagner dieses getrennte Betrachten des Textes nicht gestattet. Er würde das eine „anatomische“ Zerlegung des Kunstwerkes nennen. Ja, er legt Gewicht darauf, dass das Kunstwerk in seiner sinnlichen Erscheinung in der Weise der „Ueberraschung“ wirken müsse (Drei Operndichtungen u. s. w., S. 87). Er erzählt von einem „geistreichen Berichterstatter“, der während der Aufführung des Lohengrin keinen Anlass zur Kritik erhielt, wohl aber nachher, und sagt dann triumphirend, der „wirkliche Künstler“ habe ihn eben ganz verstehen können, der „kritische Mensch“ nicht! (Ebend. S. 111.) Das ist zu charakteristisch, um übergangen zu werden. Sollte wirklich die „überraschende“ Wirkung des Moments das Wahre sein? Dass „Ueberraschung“ wirkt, ist gewiss; aber diese Wirkung ist eine einmalige und wohnt also eigentlich dem Werke als etwas Inneres, Bleibendes, wenn ich so sagen darf: Unsterbliches, nicht bei. Mag die Kraft dieser Sorte von Wirkung die grösste sein, in ihrem Wesen ist sie die äusserlichste und nicht die edelste. Was thut denn Meyerbeer im Princip Schlimmeres? Wer hat denn nicht im Theater die stärksten Eindrücke empfangen, und wer hat nicht bei ruhigerem Blute, bei mehrmaliger Wiederholung erkannt, dass er verblendet war? Vollends bei der Musik, die nicht bloss ästhetisch, sondern so leicht auch „pathologisch“ wirkt, ist Niemand, auch ein „wirklicher Künstler“ nicht, vor einem solchen Irrthum sicher. Nie ist der „Effect“ in des Wortes schlimmster und für den guten Geschmack gefährlichster Bedeutung hinter feineren, sophistischeren Gedanken und geistreicheren Worten verhüllt worden.“

Wir müssen in Bezug auf anderes Interessantes den Leser auf die kleine Schrift selbst verweisen und führen nur noch das Endergebniss an, zu welchem der Verfasser Seite 65 kommt:

„Aus dem Gesagten scheint hervorzugehen, zunächst, dass, wenn es richtig ist, dass Wagner eine in der Literatur wie in der Musik längst vorhandene Richtung zum Abschluss bringt, er unmöglich die Stellung eines Reformators der Oper oder des musicalischen Drama's einnehmen kann. Ein Reformator ist nur der, der unmittelbar seiner Zeit und der nächstliegenden (nicht der fernen) Zukunft thatsächlich durch seine Werke einen neuen Geist einhaucht. Das hat Wagner aber nicht gethan. Dass, wie Brendel sagt, Wagner's Opern aus einer neuen Kunst-Anschauung hervorgegangen, kann nimmermehr zugegeben werden. Seine Opern sind zwar bedeutende Kunstleistungen, und er hat auch eine angeblich neue Kunst-Anschauung der Welt vorgetragen; aber aus der letzteren sind die ersteren nicht, aus der letzteren ist bis jetzt überhaupt gar nichts hervorgegangen. Bei Gluck liegt die Sache ganz anders. Nicht jene Vorrede zur „Alceste“ macht ihn zum Reformator, sondern die „Alceste“ selbst und seine übrigen grossen Werke, in welchen seine einfachen Gedanken sofort Leben gewonnen. Ob aus Wagner's Kunst-Anschauung, so weit sie nicht Altes lediglich wiederholt, eine künstlerische That hervorgehen wird und kann, wird die Folge erst zu beweisen haben. Die Erfahrung lässt die Erfolge solcher philosophisch-ästhetischen Streifzüge in den Aether sehr zweifelhaft erscheinen.“

Vorzüglich beachtenswerth ist aber der Schluss des Schriftchens, der uns zu der Ueberschrift dieses Artikels Veranlassung gegeben hat, und aus welchem wir die Hauptpunkte zu Veranlassung näherer Einsicht mittheilen.

„Die enge Verbindung (heisst es S. 68), in welcher die Namen Wagner und Liszt genannt zu werden pflegen, denen dann noch meistens Berlioz hinzugesellt wird, zeugt davon, dass man die Gegensätze zwischen Wagner und den letzteren beiden doch lange nicht gehörig würdigt. Wagner selbst hat sich über Berlioz so deutlich und mit einer so scharfen Kritik ausgesprochen, dass in Bezug auf diesen eigentlich nichts Schlimmeres gesagt ist*). Obwohl er ihm „ungewöhnliche musicalische Intelligenz“ zugesteht, so meint er doch, dass er „als Künstler in der Mechanik untergegangen, als übernatürlicher phantastischer Schwärmer in einen allverschlingenden Materialismus versunken sei.“ Er stellt ihn als „warnendes Beispiel“, als eine „tief bedauernswürdige Erscheinung hin, da er noch heute von künstlerischem Sehnen verzehrt wird, wo

*) „Oper und Drama“, I. S. 122—126.

er doch bereits rettungslos unter dem Wuste seiner Maschinen begraben liegt.“

„Liszt ist als Instrumental-Componist für das Orchester erst nach dem Erscheinen der Wagner'schen Schriften aufgetreten, und darum kann sich in diesen begreiflicher Weise nichts über ihn direct finden. Wohl aber verdammt Wagner ganz im Allgemeinen diejenige Richtung, welche Liszt in seinen Instrumental-Compositionen eingeschlagen hat.

„Von vorn herein leuchtet ein, dass Wagner, eben so wie jede andere Kunst in ihrer Besonderung, so auch die reine, absolute Musik von seinem Standpunkte aus verwirft. Das Höchste, meint er, könne die Musik doch nur in Gemeinschaft mit den anderen Künsten, zunächst in Gemeinschaft mit der Dichtung leisten. Denn was in der musicalischen Sprache auszudrücken sei, seien einzig „Gefühle und Empfindungen, d. h. der von unserer zum reinen Verstandes-Organ gewordenen Wortsprache abgelöste Gefühls-Inhalt der reinmenschlichen Sprache überhaupt.“ „Was sie eben darum nicht ausdrücken könne, das sei die genaue Bestimmung des Gegenstandes des Gefühles und der Empfindung; das Vermögen zur Bezeichnung des Individuellen erlange sie erst durch die Vermählung mit der Wortsprache*). Ohne diese Verbindung entbehre das Werk des absoluten Musikers jeder dichterischen Absicht. Denn wenn auch der Componist sich bei einem Thema etwas gedacht habe, so verstände dies doch Niemand, höchstens der, dem er das, was er sich gedacht, in nüchternen Worten mitgetheilt**). — — Der absolute Musiker habe das Gefühl vollständig angeregt und aufgeregt, aber ohne es zu bestimmen und ohne gerade in dieser vollsten Aufregung ihm Beruhigung zuzuführen; denn der Verstand habe den Inhalt des Ausgedrückten vergeblich gesucht. Um nun „vor diesem zwecklos erregten Gefühle sich zu entschuldigen“, habe der Musiker seinem Werke einen Titel, ein Programm gegeben***).

„Das Vorgeben der musicalischen Schilderung eines der Natur oder dem menschlichen Leben entnommenen Gegenstandes wurde als Programm dem Zuhörer zu Händen gebracht, und der Einbildungskraft blieb es überlassen, der einmal gegebenen Hinweisung gemäss alle die musicalischen Sonderbarkeiten sich zu deuten, die nun in fesselloser Willkür bis zum buntesten chaotischen Gewirre losgelassen werden konnten“ (****).

„Diese Worte enthalten in schärfster, schneidendster Weise eine Kritik der ganzen Liszt'schen Programm-Mu-

sik. Denn das Wesen derselben soll eben die Verbindung des Instrumental-Werkes mit einem darüber schwebenden dichterischen Gedanken sein, der nicht etwa den Componisten bloss angeregt und ihm beim Schaffen seiner Phantasie vorgeschwebt hat, sondern als ein Fertiges, Abgeschlossenes, Bewusstes und mit Bewusstsein Gewolltes von ihm als Ausgangspunkt seiner ganzen Thätigkeit hingestellt ist, so jedoch, dass dieser Gedanke durch die Musik allein nicht zum Verständniss gebracht werden soll, weil dieses nicht möglich ist, sondern durch ein Programm, durch eine vorher von dem Hörer zu lesende Erklärung demselben einfach dargereicht, behändigt wird*).

„Es kommt uns hier nur darauf an, zu constatiren, dass in vielen Stellen der Wagner'schen Schriften, ganz besonders in der eben mitgetheilten, das absoluteste Verdammungs-Urtheil über Liszt enthalten ist, welches irgend Jemand über ihn aussprechen kann und ausgesprochen hat. Und dieses Verdammungs-Urtheil steht auch mit Wagner's Ansichten im innigsten Zusammenhange. Es ist völlig consequent, wenn er ein Programm, eine derartige Erinnerung des Hörers an das, was er sich denken solle, für ungenügend erklärt; wenn er im Gegensatze dazu behauptet, dass, wenn ein musicalisches Motiv auf uns einen bestimmten Eindruck machen solle, die darin ausgesprochene Empfindung vor unseren Augen von einem bestimmten Individuum an einem bestimmten Gegenstande kund gegeben werden müsse, und wenn er damit schliesst, dass dies nur im Drama möglich sei.

„Es liegt hier der Widerspruch zwischen Wagner und Liszt in einer jeden Unbefangenen überzeugenden Weise klar vor. Nun hat bekanntlich Wagner die Strenge seiner Ansichten in Bezug auf Liszt gemildert, und zwar in dem bekannten „Briefe“ (**); aber man darf wohl getrost an das Urtheil eines jeden, der unbefangenen Wagner's frühere Schriften studirt hat, dafür appelliren, dass die dort versuchte Vermittlung zweier Gegensätze keine philosophische ist, sondern — wenn man so sagen darf — eine diplomatische***), und das Resultat, welches dabei herauskommt, ist ein echtes *Juste-milieu*. Denn es ist nur zu deutlich, dass die Verurtheilung der absoluten Musik, auch der Programm-Musik, eine ganz nothwendige Consequenz des Wagner'schen Systems ist.

„Wagner's Kunst-Anschauungen verneinen die Berechtigung Liszt's, und seine Kunst-Schöpfungen, da sie nur dem Gebiete der Oper oder des musicalischen Drama's angehören, ohne hier im eigentlichen Sinne Epoche zu

*) „Drei Operndichtungen“, S. 145, 146. „Oper u. Drama“, I. S. 30.

**) „Oper und Drama“, III. S. 161, 162.

***) „Oper und Drama“, III. S. 189.

****) „Oper und Drama“, I. S. 120.

*) Brendel, „Liszt als Symphoniker“, S. 35 ff.

**) „Neue Zeitschrift für Musik“, Band 46, Nr. 15.

***) Vielleicht wieder mit auf persönlichen Motiven beruhend, wenn auch Motiven edler Art!

machen, führen oder drängen keineswegs zu demjenigen Schritte, den Liszt gethan hat, auch nur im Entferntesten hin, stehen überhaupt mit Liszt's Werken in keiner inneren Beziehung.

„Indessen kann die klare Erkenntniss jenes Gegensatzes zwischen beiden, die Ueberzeugung, dass unter dem Namen „Zukunfts-Musik“ zwei ganz verschiedenartige Richtungen zusammengefasst werden, der richtigen Würdigung jeder einzelnen nur förderlich sein. Ja, es könnte sich fragen, ob die Lösung dieser unnatürlichen Vereinigung nicht vielleicht sogar für eine weitere Kunst-Entwicklung von Bedeutung wäre. Ob freilich Liszt der offenbarende Genius für eine neue Epoche der Musik schon ist, das ist eine ganz andere Frage, deren Erörterung nicht Gegenstand dieser Blätter ist.

„Aber das Eine dürfen wir festhalten: Die Berechtigung der Musik, als einer eigenartigen Kunst für sich, wird, trotz Wagner, wohl nicht in Zweifel gezogen werden. Denn die Musik ist und bleibt für alle Zeit unsere Sprache für das ganze grosse, geheimnissvolle Bereich unseres inneren Seelenlebens (nicht bloss Gefühlslebens), in das kein Wort unserer Sprache (kein Gedicht und auch kein Programm) je eingedrungen ist, und an dessen Schwelle wir oft lauschend stehen bleiben. Die Griechen kannten dieses Seelenleben nicht, und daher hatten sie nur eine die Dichtung begleitende Musik, aber keine Musik ohne Worte. Aber gerade die Deutschen haben in jenen tiefen, wunderbaren Quell ihres inneren Lebens immer mit Vorliebe sich versenkt, und sein Rauschen in Tönen wiedergegeben, für welche es schlechthin keine Worte gibt. Das sind die grossen Instrumentalwerke unserer Heroen, und diese ehernen Denkmäler der Vergangenheit vertreten die über alles Vermögen der Wortsprache hinausgehende ureigene Macht der Musik für alle Zeit—und gegen jede „Zukunft“.

A u s P r a g.

Mehrere äussere widrige Umstände wirkten heuer mit, um die Concerte des hiesigen Conservatoriums in ihrer durch die Statuten des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen ohnehin sehr beschränkten Anzahl zu vermindern, deren Abhaltung erst bis in den April zu verzögern und die Wahl der Glanzpunkte in den Leistungen des Instituts, der zur Aufführung zu bestimmenden Sinfonien, Ouverturen und selbstständigen Orchestralwerke überhaupt zu beeinflussen. Der Beginn eines neuen Turnus der sechsjährigen Bildungszeit liess nur Schüler des ersten Cursus disponibel erscheinen, und das den Herrn Director Kittl betroffene Unglück eines Armbruches entzog den Lei-

ter des Instituts durch mehrere Monate seiner pädagogischen Wirksamkeit und verzögerte so die Vorbereitungen zu den Productionen seiner Zöglinge. Wir hatten dieses Mal nur zwei Concerte und in diesen nur die Aufführungen von zwei Sinfonien und einer Ouverture. Dass dieses Mal Beethoven und die Repräsentanten der modernen Schule gänzlich fehlten, lässt sich nach dem Gesagten leicht erklären und noch leichter entschuldigen, weil die Wahl auf bewährte ältere Werke fiel und die Reproducirung derselben in der That nichts Wesentliches zu wünschen übrig liess. Wenn wir diesmal abermals und besonders hervorheben, dass sich Kittl bei seinem ersten Erscheinen als Dirigent seines trefflichen Orchesters nach dem ihn betroffenen Unfalle besonderer Gunstbezeugungen von Seiten des eben so glänzenden als zahlreichen Publicums zu erfreuen hatte, so geschieht es zumal deshalb, weil dieselben eine höhere Bedeutung als sonst haben; denn die Erfahrungen, die dieser verdiente Künstler im vorigen Jahre bei Gelegenheit der fünfzigjährigen Jubelfeier des Instituts und mit dieser des musicalischen Prag überhaupt gemacht, verlangten eine öffentliche Berichtigung von Seiten jener, welche die Verdienste des Directors um das ihm anvertraute Institut aus Autopsie zu würdigen wissen, und mit diesem Verständnisse auch die Ausfälle eines gewissen Correspondenthums auf ihre letzten Gründe und Ungründe zurückzuführen vermögen. Das Publicum freut sich seines nationalen Instituts und ist sich seines Gedeihens auch jetzt noch bewusst; denn Thatsachen sprechen deutlicher und wahrer, als gewisse Stimmen der periodischen Presse. Wenn es heuer vielleicht auch hier Einige gab, welche das Zurückgreifen zu Mozart und Spohr naserümpfend betrachteten, so ist das aus den angeführten Gründen nicht nur, sondern auch deshalb unbillig, weil Herr Director Kittl während seiner langjährigen Wirksamkeit eine Objectivität bewiesen hat, welche uns unter seiner Aegide nicht nur alle Sinfonien Beethoven's und Mendelssohn's, sondern auch die hervorragendsten Orchesterwerke Schumann's, Berlioz', Gade's, Liszt's und anderer Repräsentanten moderner Musik in trefflicher Aufführung brachte, und mit dieser allseitigen Richtung seiner Thätigkeit den Vorwurf einer etwaigen Einseitigkeit schon *ipso facto* und im Voraus gründlich beseitigte. Im ersten Concerte kam die selten zur Aufführung gelangende *D-dur*-Sinfonie zu Gehör. Das Werk bereitete allen Verehrern des Mozart'schen Genius einen grossen Hochgenuss, ja, war für die meisten der Zuhörer eine Novität. Es ist die bloss aus drei Sätzen bestehende ohne das Menuetto oder das Scherzo. Das in derselben musikfreudig pulsirende Tonleben, die Ueppigkeit des Schaffens, die Meisterhaftigkeit der künstlerischen Anordnung sind wohl geeignet, jene Momente in den

Hintergrund zu stellen, welche, wie überhaupt manche in anderen Werken des Meisters, eine Erinnerung an die so eigenthümlichen, jetzt uns veraltet dünkenden costümlichen Zeugen seiner Zeit wach zu rufen im Stande wären. Im zweiten Concerte brachte Kittl die *D-moll*-Sinfonie von Spohr, ein Werk seiner früheren Periode. Es trägt ganz und gar den Stempel der Individualität dieses subjectivsten aller Ton-Poeten, und mithin alle anziehenden Vorzüge dieses Lyrikers ersten Ranges, aber auch die Schwächen des in seine consequente Richtung gebannten Tonsetzers. Dass auch dieser sinfonistische Flug jenem eines in seinen Fittichen gelähmten Adlers gleiche, ist nicht zu läugnen; aber die liebenswürdige Persönlichkeit des edlen Elegikers ist eine so anziehende, dass wir dem Poeten auch unter solchen Bedingungen unsere innigste Sympathie zuwenden müssen. Von Overturen kam diesmal nur eine, die zu Bürger's „Der wilde Jäger“ von C. M. Kappel Ritter von Savenau zur Darstellung. Die Aufmunterung junger heimischer Talente ist gewiss die Pflicht jener, denen eine solche obliegt. Dass aber Herr Kittl dem Componisten die Auszeichnung zu Theil werden liess, sein Werk selbst in einem Concerte des Conservatoriums zu dirigiren, halten wir, gelinde ausgedrückt, für eine verfrühte Gunstbezeugung, für ein Zeichen gar zu aimabler Protection. Die Overture zeugt von dem emsigsten Studium im Bereiche der Tonkunst, doch scheint uns, namentlich was die Instrumentation betrifft, nicht Alles den beabsichtigten Zweck zu erreichen, abgesehen von dem Zwiespalt, der zwischen der formellen Festhaltung einer strengen Disciplin und dem Wesen einer Programm-Musik liegt.—In einem Concerte zum Besten der Armen, bei welchem das Conservatorium mitwirkte, brachte Herr Director Kittl noch die Overture zu Lord Byron's „Manfred“, und es verdient besonders betont zu werden, dass die Aufführung dieser mit Ensemble-Schwierigkeiten der mannigfachsten Art reich dotirten Composition eine sehr gute war.

Nach den Ensemble-Leistungen, welche immer die Glanzpunkte der Concerte des Instituts bilden, müssen wir uns noch den Solo-Nummern der Programme zuwenden. In dieser Beziehung geschah heuer in so fern eine Veränderung, dass man den concertanten Vorträgen der Zöglinge noch die zweier zur Mitwirkung beigezogenen Gäste beifügte. Im ersten Concerte spielte Alexander Dreischock Beethoven's *Es-dur*-Concert und einen *Marche triomphale* eigener Composition. Dass der berühmte Meister im ersteren die ganze Vollkommenheit seines den Total-Eindruck eben so meisterhaft wie das minutiöse Detail beherrschenden Künstlerthums entfaltete, während er im zweiten die bis zum höchsten Grade bewundernswerth ausgebildete Virtuosität glänzen liess, bedarf wohl keiner be-

sonderen Erläuterung. Der ausserordentliche Erfolg dieser öffentlichen Proben seiner vorzüglichen Leistungsfähigkeit ist um so höher anzuschlagen, als Prag gerade heuer Gelegenheit hatte, den ersten Repräsentanten der Liszt'schen Schule, Herrn Hans von Bülow, kennen zu lernen, und mit der poetischen Clara Schumann sich dem Genusse höchster Künstlerschaft hinzugeben.—Der zweite Gast war eine nicht minder bedeutende Notabilität, der einzige Cellist Servais, der im zweiten Concerte sein *C-moll*-Concert und Phantasie über slawische Melodien spielte. Servais ist in der Virtuosenwelt wohl eine Erscheinung einziger Art. Dem grossen, klangvollen Tone seines schönen Instrumentes, dem seelenvollen, poetischen Gesange seines Bogens gesellt sich eine Technik bei, die, so wie jene Dreischock's auf dem Tasten-Instrumente, als eine vollkommene bezeichnet werden kann. Zu den Wundern in allen Arten der Bogenführung, zu den staunenswerthen Flageolets, den Arpeggien, dem mehrstimmigen Spiele, Alles in reinsten Intonation, kommen noch eine Menge von scheinbaren Unmöglichkeiten, z. B. die Illusion mit Tönen unter der grossen Octave, welche um so mehr zündend wirken müssen, als neben den oft absonderlichen Bizarrerien einer höchsten Virtuosität wahrhaft künstlerische, poetische Momente auftauchen, die eine höhere Bedeutung haben, als bloss Staunen zu erwecken. Von dem Erfolge des Künstlers noch besonders berichten zu wollen, wäre wohl überflüssig. Dass die unmittelbare Nähe solcher Leistungen jene der Zöglinge als Solisten nothwendig beeinflussen müssen, und zwar nicht im günstigen Sinne des Wortes, begreift sich; auch von der Empfänglichkeit des Publicums für die zumeist ersten Proben werdender Virtuosen gilt dasselbe. Namentlich kann dieses von den weiblichen Debutanten gelten, und so schreiben wir das mindere Gelingen zweier Opernschülerinnen nicht nur ihrer bedeutenden Befangenheit, sondern auch der minderen Empfänglichkeit der Zuhörer zu. Auch ein Violinist, welcher im ersten Concerte die zwei letzten Sätze aus Molique's fünftem Concerte spielte, scheint sowohl was den Vortrag als was den Erfolg betrifft, unter diesem Umstande gelitten zu haben. Glücklicher waren zwei Solisten des zweiten Concertes. Der Clarinettist erhielt nach dem Vortrage eines Beer'schen Divertissements wohlverdienten Beifall, und wahrhaftes Furore machten neun Geiger, welche im vierstimmigen Einklange der Principal- und im fünfstimmigen der zweiten Stimme in einem *Duo concertante* von Allard das Beste leisteten, was man sich in dieser Beziehung denken kann. Die Production war so eminent, dass sie auf Verlangen in dem schon erwähnten Extra-Concerte zum Besten der Armen wiederholt werden musste, und bildete den Glanzpunkt der heurigen Solo-Vorträge. Als Resultat können die heurigen Erfolge

des Conservatoriums nur höchst befriedigend genannt werden, und dürfen wir, wenn es das Verhängniss der jetzigen Zeiten nur einiger Maassen zulässt, den weiteren Phasen des Conservatoriums um so getroster entgegensehen, als so ausserordentliche hemmende Umstände, wie die heurigen, hoffentlich nicht so bald wiederkehren werden.

Das Erinnerungsfest an Händel in London.

Die Vorbereitungen zur Säcularfeier Händel's, der im Jahre 1759 starb, wurden von der *Sacred Harmonic Society* in London schon im Monat November des Jahres 1856 begonnen, und im Jahre 1857 fand bekanntlich im Krystallpalaste bereits ein Händel-Fest in grossartigem Maassstabe Statt, gleichsam eine Vorfeier und zugleich eine Probe, um praktische Erfahrungen über den Bau der Orchesterbühne, Aufstellung der mitwirkenden Massen und Akustik zu machen.

Das Querschiff (*The Central Transept*) des Krystallpalastes, in welchem das ungeheure Concert gehalten werden wird, ist 360 Fuss lang und an 216 Fuss breit und enthält einen Flächenraum von 77,760 Quadratfuss, dazu mehrere Reihen von Gallerieen.

Bei dem Concerte im Jahre 1857 hatte man beobachtet, dass die damalige Masse der Ausführenden in Chor und Orchester doch nicht den erwarteten übermächtigen Eindruck machte, dass namentlich der Klang der Chöre den Raum des Querschiffs nicht vollständig ausfüllte. Man beschloss deshalb, die Zahl der Mitwirkenden für das gegenwärtige Fest auf 4000 zu steigern.

Der Prospect versichert, dass diese ungeheure Masse der Ausführenden nicht willkürlich oder durch Laune festgesetzt worden, sondern dass sie das Ergebniss eines sorgfältigen Studiums und des Gutachtens von Musikern und Festordnern sei, die sich häufig mit der Anordnung grosser Musikfeste beschäftigt hätten. — Wir bleiben indess der Meinung, dass, so wie der akustische Bau seine durch die Theorie noch nirgends unfehlbar gelösten Räthsel hat, auch die Klangwirkung von Massen in bestimmten Räumen sich nicht berechnen lässt. Die Erfahrung scheint zu lehren, dass es eine gewisse Gränze gibt, innerhalb welcher sich die Stärke des Klanges im Verhältniss zu der Zahl der Stimmen und Instrumente steigert: über diese Gränze hinaus findet nicht dieselbe Proportion Statt. Es ist allerdings ein grosser Unterschied, ob ein Chor von 20 oder von 200 Stimmen singt; aber zwischen einem Chor von 200 und von 2000 Stimmen entspricht das Klangverhältniss keineswegs dem arithmetischen, was wir besonders bei grossen Männer-Gesangfesten häufig beobachtet haben,

namentlich bei dem internationalen belgisch-deutschen Feste in Köln im Jahre 1846, wo im Gürzenichsaale die 2000 Sänger keine grössere Wirkung machten, als sonst drei- bis vierhundert.

Man hat ferner im Krystallpalaste mehrere Vorrichtungen getroffen, die Einfluss auf das Concentriren des Klanges und das Auswerfen des Schalles haben werden. Man hat hinter dem Orchester und der Orgel her eine starke Bretterwand gezogen, die ihre ovalen Seitenwände bis an die ersten Reihen der Tonbühne ausdehnt; die Stufen der Bühne steigen bergähnlich bis zu gewaltiger Höhe empor, und über das ganze Orchester hin ist etwa auf halber Höhe des Querschiffes ein Schalldach von dichtem, repercutirendem Material angebracht. Man spricht sogar von einer Erfindung für die Schallverstärkung der Solostimmen (?). Die Bühne umfasst die ganze Breite des Schiffes von 216 Fuss und hat von der Vorderwand bis zur Mitte des Ovals hinter der Orgel eine Tiefe von 100 Fuss. Der Durchmesser derselben beträgt gerade das Doppelte des Durchmessers des Raumes unter der Kuppel der Paulskirche.

Die Direction versichert, bei der Zulassung der Dilettanten zum Chor sehr vorsichtig gewesen zu sein. In London selbst zählt die Dilettanten-Abtheilung im Chor 1600; sie studirt die zur Aufführung bestimmten Sachen schon seit vielen Monaten in Exeter Hall, dem Locale der *Sacred Harmonic Society*.

Bei den Erörterungen über die Wahl der Musikwerke zur Aufführung musste ausser der künstlerischen auch die ökonomische Rücksicht zur Geltung kommen, da die ungeheuren Kosten auch eine möglichst reiche Einnahme wünschenswerth machten. Man beschloss deshalb, nicht den seltener gehörten und also gewisser Maassen neuen Werken Händel's den Vorzug zu geben, sondern vielmehr denjenigen, mit deren Inhalt und Schönheiten das Publicum bereits vertraut ist. Man glaubte — und wohl mit vollem Rechte —, dass nicht so sehr der Reiz der Neuheit der Werke, als die grossartigen Proportionen und die Vollkommenheit der Ausführung der bekannten und geliebten Meister-Schöpfungen die lebhafteste Theilnahme erregen würden. So hat man sich denn zu folgendem Programm geeinigt:

Montag, den 20. Juni — Der Messias.

Mittwoch, den 22. Juni — Das Dettinger *Te Deum* — Auswahl aus den Oratorien: Saul, Samson, Belsazar, Judas Maccabäus.

Freitag, den 24. Juni — Israel in Aegypten.

Echt englisch ist die Ankündigung, dass die „Erinnerungswoche“ auch ausser den Tagen der grossen Concerte Gelegenheit bieten wird, Händel's Genius in den verschiedensten Gestalten zu feiern, indem die Harmonie-

Musikcorps in dem Palastgarten während des Springens der Fontainen Märsche, Menuetts und andere Compositionen von Händel, namentlich auch dessen Wassermusik und Feuermusik (?), spielen werden, und an den Zwischentagen eine Auswahl aus dessen italiänischen Opern und anderen weltlichen Werken im Querschiff von der vermehrten Krystallpalast-Capelle unter Direction des Herrn Manns ausgeführt werden würden.

Die Eintritts-Preise sind folgende: Ein numerirter Sitz im Centrum 1 Guinee, für alle drei Tage 2 $\frac{1}{2}$ Guinee. — Ein Sitz an den Seiten des Centrums $\frac{1}{2}$ Guinee, für die drei Tage 25 Shill. — Auf den beiden Gallerieen ein Sitz in den Vorderreihen für alle drei Tage fünf, in den Hinterreihen 2 $\frac{1}{2}$ Guinee. — Dabei ist, wie der Prospect sagt, auf die Wohlfeilheit der Plätze Rücksicht genommen!

Neuerdings sind auch Plätze im Langschiffe zu beiden Seiten des Querschiffes für 5 Shill. eingerichtet. Der Zudrang ist trotz der Zeitverhältnisse ausserordentlich gross, so dass man sogar noch von einer neu zu errichtenden Galerie über dem Orchester spricht.

Die Proben haben schon längst in Exeter Hall begonnen. Dirigent der Aufführungen ist Costa. Die wirkliche Masse der Ausführenden besteht aus 242 Violinen und Bratschen, 120 Violoncells und Contrabässen und mehr als 100 Blas- und anderen Instrumenten. Dazu die grosse Orgel und ein Chor von 2700 Personen, zusammen also über 3000. Die Hauptprobe am 18. Juni ist öffentlich gegen ein Eintrittsgeld von 7 $\frac{1}{2}$ Shill. Für die Berichterstatter der londoner und der Provincial-Presse sind besondere Sitze vorbehalten.

Ein Händel-Saal wird im Krystallpalaste eingerichtet. Händel's Autograph-Partituren vom Messias, Israel in Aegypten und dem dettinger *Te Deum*, viele Briefe desselben, Partituren, aus denen er dirigirt hat, sein Bild aus dem Buckingham-Palaste, mehrere Statuen und Portraits, die Ausgaben seiner Werke u. s. w. werden darin ausgestellt und aufgelegt werden.

Literarische Anzeigen.

Die „Vorschläge zu einer gründlichen Reform in der Musik“ u. s. w. von Karl Bernh. Schumann — Berlin, Gsellius'sche Buchhandlung — enthalten auf 24 Octavseiten die Auseinandersetzung eines neuen Ton- und Noten-Systems nebst der Beschreibung einer nach diesem System construirten Tastatur des Claviers. Es ist also von einer doppelten Reform die Rede, einer theoretischen und einer mechanischen, und da die erstere ohne die letztere nicht wohl anwendbar ist, so ist freilich fürs Erste

wenig Aussicht vorhanden, dass der Reformator durchdringen wird, zumal da sein System eine völlig neue Notenschrift und seine Tastatur eine völlig neue Applicatur und neu zu erringende technische Fertigkeit verlangt. Den Verfasser leitet ein Vereinfachungs-Princip, wobei, wie schon so manchmal bei früheren Versuchen der Art, z. B. von Heringen, Aeusserlichkeiten, namentlich die Vorzeichnungen für Erhöhung und Erniedrigung der Töne, die wichtigste Rolle spielen und als Schwierigkeiten, ja, Hindernisse der Verständlichkeit des Tonsystems bezeichnet werden, die weggeräumt werden müssten. Unsere gegenwärtige Tastatur auf Orgel und Clavier erscheint ihm als durchaus unregelmässig, weil auf der unteren Tastenreihe ganze und halbe Tonstufen liegen, und weil vollends die Obertasten zum Theil um eine, zum Theil um eine und eine halbe Stufe von einander entfernt sind. Um allen Tonleitern Eine und dieselbe Lage zu geben und eine regelmässige Grundlage zu gewinnen, könne nur die chromatische Tonleiter als Basis gebraucht werden. Der Verfasser kam daher auf den Gedanken, alle Tasten (*c cis d dis* u. s. w.) in eine Ebene zu legen (!), ging aber davon ab, „weil das Piano alsdann wenig übersichtlich und die Tasten bei gleicher Breite zu schmal für den sichern Anschlag geworden wären“. An die Unmöglichkeit der Applicatur mit steter Ueberspringung einer Taste zwischen jedem ganzen Tone scheint er nicht gedacht zu haben. Jetzt aber hat er die Tasten in zwei Reihen, obere und untere, wie bisher, geordnet, aber so, dass jede Octave von zwölf Halbtönen sechs Unter- und sechs Obertasten hat, deren regelmässige Entfernung von einander stets nur eine halbe Tonstufe beträgt. — Dadurch kommt folgende Tastatur heraus:

Obertasten: — *cis* — *dis* — *f* — *g* — *a* — *h*

Untertasten: *c* — *d* — *e* — *fis* — *gis* — *ais* —

Jede *Dur*-Tonleiter beginnt demnach mit drei Tönen derjenigen Tastenreihe, auf welcher man sie beginnt; darauf folgt der halbe Ton, mit dem man auf die andere Tastenreihe übergeht und dann mit den drei folgenden Tönen auf dieser anderen bleibt; z. B. *C-dur*: Unten *c d e*, Oben *f g a h*. — *Cis-dur*: Oben *cis dis f*, Unten *fis gis ais c*. Man sieht, das ist regelmässig genug; aber wo bleibt das harmonische System, da der Verfasser kein *eis*, *his*, kein *des es as b* u. s. w. kennt? Bei den *Moll*-Tonarten ist es auch selbst mit der Regelmässigkeit schon vorbei, da z. B. des Verfassers *C-moll*-Tonleiter so aussieht:

Oben: — — *dis f a g h* —

Unten: *c d* — — — — *c*,

und abwärts:

Oben: — — — *g f dis* — —

Unten: *c ais gis* — — — — *d c*.

Das Noten-System möge man in dem Schriftchen selbst nachlesen, da das Obige hinreicht, um auf die Ideen des Verfassers aufmerksam zu machen.

Die „Allgemeine Musiklehre“ von Joseph Proksch (Director einer Musik-Bildungsanstalt in Prag) — Prag, bei Karl Bellmann, I. 92 S. II. 148 S. in 8. Pr. 1 Fl. 48 Kr. —, ist in Frage- und Antwort-Form geschrieben, eine freilich etwas veraltete und trockene Manier. Der Inhalt ist aber ausführlicher, als die Katechismus-Form erwarten lässt. Er zerfällt in zwei Haupt-Theile: I. Die Tonlehre, in 10 Abschnitten, und: II. Die Rhythmik, in ebenfalls 10, jedoch grösseren Abschnitten, überall mit vielen in den Text gedruckten Noten-Beispielen und zweckmässigen Aufgaben für Schüler zur Einübung des Vorgetragenen. Alles Gegebene bezieht sich nur auf die Musik im Allgemeinen; über Einzelnes, sonst auch zur „allgemeinen Musiklehre“ Gerechnetes, z. B. Natur und Umfang der verschiedenen Instrumente, u. s. w. enthält das Buch nichts. Es kann für den gewollten Zweck als recht brauchbar gelten. L.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

M.-Gladbach. Bei unseren Winter-Concerten offenbarte sich eine rege Strebsamkeit des Gesang-Vereins und seines Dirigenten. Das erste brachte das Clavier-Concert in *Es-dur* von Beethoven, von Herrn Lange gespielt, und den Lobgesang von Mendelssohn, bei welchem der Chor durch Sicherheit einiger Maassen ersetzte, was an Massen, die dieses Werk eigentlich verlangt, ihm abging. Die Vier-ock'sche Capelle von Crefeld trug wesentlich zur gelungenen Ausführung bei. In dem zweiten Concerte hörten wir den „Samson“ von Händel. Wir lernten darin eine angehende Sopran-Sängerin aus Köln, Fräulein Saart, kennen, welche zu schönen Hoffnungen für die Zukunft berechtigt. Die anderen Solo-Parteien waren in Händen hiesiger Dilettanten, unter denen namentlich die Altistin durch ihre schöne Stimme und edlen Vortrag der Hauptpartie sehr gefiel.

Gera, 26. Mai. Nachdem vor einigen Wochen der Musicalische Verein hier sein einunddreissigstes Concert gab, in welchem unter anderen ein neues, höchst anerkanntes Orchesterwerk von W. Tschirch (sinfonische Phantasie mit dem Motto: „Warum will nie das Leid der Seele enden? Vertrau' auf ihn, er wird's zum Heile wenden!“) zur Aufführung gebracht worden war, beschloss der Verein die diesjährige Saison gestern mit der Aufführung des in der neueren Zeit mit Recht Aufsehen erregenden grossen Oratoriums „Jephta und seine Tochter“ von C. Reinthaler. Das schwierige Tonwerk wurde uns nach allen Seiten hin in gelungenster Weise vorgeführt und bewies, dass der musicalische Dirigent des Vereins (Capellmeister Tschirch) zur Einübung desselben weder Zeit noch Mühe gespart hatte. Die Partie des Jephta hatte Herr Sabbath aus Berlin übernommen und führte dieselbe, wie sich von dem rühmlichst bekannten Oratoriensänger nicht anders erwarten liess, in tüchtigster Weise durch. Fräul. v. Vaernewyk aus Leipzig (Schülerin des dasigen Conservatoriums) sang die Partie der Mirjam. Die junge Künstlerin, im Besitz eines in allen Stimmlagen klangvollen Organs, erwarb sich ebenfalls den Beifall der zahlreich versammelten Zuhörer. Chöre und Orchester wetteiferten, zum Gelingen des Ganzen das Ihrige redlich beizutragen.

Weimar. Eine neue einactige Oper von Julius Rietz ist hier am 25. Mai zur ersten Aufführung gekommen. Der Text, von Ernst Pasqué, behandelt die Sage von der verpfändeten und wieder eingelösten Viola di Gamba Georg Neumark's, der Anno 1681 als hochfürstlich sächsischer Geheim-Archiv-Secretär und Bibliothekar zu Weimar starb, und dessen Andenken sich durch seine geistlichen Lieder erhielt, vornehmlich durch das bekannte: „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ u. s. w. Die Oper heisst: „Georg Neumark und seine Gambe“ Ueber ihren Erfolg schweigen die Blätter.

München. Mozart's „Idomeneo“ wurde hier nach langer Ruhe in den letzten Mai-Tagen wieder aufgeführt. Die Besetzung durch die Damen Schwarzbach, Diez, Maximilian und die Herren Heinrich, Strohl u. s. w. war eine befriedigende und die Aufnahme der Oper eine günstige. Idomeneo wurde am 29. Jänner 1781 unter Mozart's persönlicher Leitung auf der hiesigen Hofbühne zum ersten Male, und zwar mit beispiellosem Erfolg gegeben.

Der geniale Balladen-Componist Karl Löwe hat eine Oper in seinem Pulte liegen: „Emmy“, Text nach Walter Scott's Roman „Kenilworth“.

Von den hinterlassenen Schriften Carl Maria von Weber's wird eine zweite vermehrte und verbesserte Auflage seit Jahren vom Sohne des Componisten, Max Maria von Weber, vorbereitet. Die erste Ausgabe der „hinterlassenen Schriften von Carl Maria von Weber“ wurde sofort nach dem Tode des Componisten von Theodor Hell (Hofrath Winkler) veranstaltet und erschien 1827 und 1828 in drei Bänden. Dieselbe Sammlung wurde als zweite Ausgabe im Jahre 1850 noch einmal versandt. Die demnächst zu erwartende zweite Auflage wird von einer Biographie Weber's begleitet sein, welche sein Sohn nach den Tagebüchern und Briefen des Verewigten bearbeitet.

Wien. Es werden jetzt durch den Karten-Fabricanten Herrn Sageder Original-Theater-Whistkarten angefertigt, die dadurch, dass die zwölf Figuren des Spieles Portraits der ersten Mitglieder des k. k. Hofburgtheaters enthalten, ihrem Titel entsprechen. Die vier Könige zeigen die Portraits der Herren Anschütz, Fichtner, La Roche und Löwe; jene der vier Damen die der Fräulein Bossler, Frau Gabilion, Fräulein Gossmann und Frau Rettich, und jene der vier Valets die der Herren Baumeister, Lewinsky, Sonenthal und Joseph Wagner. (!)

Marie Wieck lässt sich in London nicht nur als Clavierspielerin, sondern auch als Sängerin hören.

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitezeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.